

# El Ingenioso

---

Volume 1 | Issue 1

Article 24

---

2015

## El feminismo de Showalter en Don Quijote

Ashley Wilson  
*Occidental College*

Follow this and additional works at: <https://scholar.oxy.edu/cervantes>

Part of the [Spanish Literature Commons](#)

---

### Recommended Citation

Wilson, Ashley (2017) "El feminismo de Showalter en Don Quijote," *El Ingenioso*: Vol. 1: Iss. 1.  
Available at: <https://scholar.oxy.edu/cervantes/vol1/iss1/24>

This Article is brought to you for free and open access by OxyScholar. It has been accepted for inclusion in El Ingenioso by an authorized editor of OxyScholar. For more information, please contact [cdla@oxy.edu](mailto:cdla@oxy.edu).

El feminismo de Showalter en *Don Quijote*

Ashley Wilson

13/2/16

Español 490

### Abstract

This paper focuses on Cervantes' *Don Quijote* through the lens of the modern-day feminist theorist Elaine Showalter. Specifically her application of gynocritics allows the reader to gain a wider perspective on the women in traditionally masculine-driven literature. Showalter breaks down gynocritics into: biological, linguistic, cultural, and psychoanalytical models, and this essay analyzes how her ideas can be applied to each female figure throughout Book 1 of *Don Quijote*. With these models in mind, the reader can see how the traditionally masculine society affects the men and women, as well as how male and female characters perpetuate these effects due to their environments, societal expectations, and other external forces. In my paper, each female character fits under at least one model, while some fit under multiple. Ultimately, it is noted that Cervantes shares very progressive ideas in his work, but is also still confined by the patriarchal conventions of sixteenth century Spain.

Este ensayo se enfoca en *Don Quijote* escrito por Cervantes por la lente de Elaine Showalter, una teórica feminista de la época moderna. Específicamente, su aplicación de la ginocrítica deja el lector a obtener una perspectiva más grande de las mujeres en la literatura de la tradición masculina. Ella deconstruye su teoría de cuatro modelos: biológico, lingüístico, cultural, y psicoanalítico, y este papel analiza cómo sus ideas se pueden aplicar a cada figura femenina por el primer libro de *Don Quijote*. Con estos modelos, el lector puede ver cómo la sociedad masculina afecta a los hombres y a las mujeres además de cómo ellos perpetua esos efectos a causa de sus ambientes, las expectativas de la sociedad, y otras fuerzas externas. En mi ensayo, cada figura hembra pertenece bajo a menos de uno modelo, mientras otras pertenece a multiples. Al fin, se nota que Cervantes muestra ideas bien progresivas en su trabajo pero todavía está influido por las convenciones patriarcales de la España del siglo decimosexto.

Publicado en 1605, *Don Quijote de la Mancha* se enfoca en las aventuras de dos varones, don Quijote y su escudero Sancho Panza. Don Quijote quiere ser un caballero, lo cual es un honor de hombre en esa época de España y demuestra que los problemas centrales del cuento son de los hombres. En la historia, las mujeres tienen papeles abstractos y no tienen su propia voz por casi todo el cuento. Más que nada, ocupan el fondo del cuento sin una preocupación de sus problemas. En *Don Quijote*, Cervantes llama la atención a las figuras femeninas, que es, en el siglo dieciséis, un concepto muy nuevo y progresivo. Una explicación posible de la diferente sensibilidad de Cervantes se puede encontrar en su biografía. Cervantes tiene una vida muy única que el resto de España; la gente casi nunca se va de su pueblo o ciudad y no ve la diversidad del mundo. Pero Cervantes, bajo situaciones desafortunadas, tiene la oportunidad especial de ver y de vivir otra vida fuera de las tradiciones de España. Por tal experiencia dura, tiene más compasión para los grupos marginados, como las mujeres. Esta vista diferente está reflejada en su obra por su representación de diferentes mujeres y su desarrollo; no simplemente repiten los estereotipos sino Cervantes añade otra dimensión a la mujer que casi nunca ha existido en la literatura antes. Hay muchos personajes femeninos: Dulcinea/Aldonza, Olalla, Marcela, Luscinda, y Dorotea. No hay un lugar específico donde el autor introduce las figuras femeninas sino algunas son introducidas al comienzo, en el medio, y al fin. Son distribuidas igualmente por *Don Quijote* y son diferentes que una a otra. No se pueden agrupar juntas como las mismas, lo cual sugiere la importancia de su papel en la novela moderna. Entonces Cervantes da una imagen de las mujeres más realista que otros escritores anteriores por la diversidad de la representación de ellas.

En *Don Quijote*, Cervantes quiere criticar la tradición que Ruth El Saffar discute en su artículo: “Emphasis has fallen far more often on the male characters, the women figuring as symptoms of their conflicts, objects of their desires, figments of their imagination, or obstacles in their forward progress” (207). Entonces Cervantes ofrece varias figuras femeninas que se difieren de una a otra—no hay dos que son las mismas, y todas tienen su propia historia y papel. Por eso, con todo del conocimiento de hoy, es un buen texto para analizar desde el feminismo. La teoría feminista de Elaine Showalter se enfoca en el concepto de la ginocrítica, lo cual ella inventa para su propio término. Según Showalter se define “ginocrítica” como “the program of gynocritics is to construct a female framework for the analysis of women’s literature, to develop new models based on the study of female experience, rather than to adapt male models and theories” (Showalter). Entonces ella toma cuatro modelos de interpretar los personajes y las obras: el modelo biológico, el modelo lingüístico, el modelo psicoanalítico, y el modelo cultural. El modelo biológico se refiere a la representación del cuerpo femenino en el texto y qué imágenes y tono se asocian a esta representación. El modelo lingüístico relata a la manera en cual la mujer habla y qué características son del lenguaje femenino y cómo se diferencia del lenguaje masculino. El modelo psicoanalítico se refiere a la psicología de las escritoras, y cómo produce un tipo de discurso distinto al masculino. El modelo cultural discute a cómo la sociedad configura la mentalidad femenina, sus valores, metas, puntos de vista, etc. Esos modelos no son originales, sino el método en cual se aplican sí. Entonces cuando dice “develop new models based on the study of female experience, rather than to adapt male models and theories” Showalter propone que es posible usar las teorías masculinas para criticar a los personajes en la literatura porque su teoría e interpretación ya no usan los modelos convencionales. Si las mujeres

hacen esto, ella dice que “Gynocritics begins at the point when we free ourselves from the linear absolutes of male literary history, stop trying to fit women between the lines of the male tradition, and focus instead on the newly visible world of female culture” (Showalter). Entonces es posible que algunos aspectos de la ginocrítica se podría aplicar a *Don Quijote* porque Cervantes trata “ [to] free ourselves from the linear absolutes of male literary history” y trata “[to] stop...[fitting] women between the lines of male traditions”.

En *Don Quijote*, los modelos de ginocrítica son bien relevantes a analizar los personajes femeninas, aunque todavía no existe en el siglo dieciséis, porque ellas demuestran características de mujeres con la influencia de los hombres. También hay mucha variedad entre ellas. Por ejemplo, hoy se puede aplicar el modelo lingüístico para Dulcinea y Olalla, porque sus características son determinadas por los hombres, y faltan sus propias voces. Entonces todo de su lenguaje es masculino porque viene de los hombres directamente. Para Marcela, se puede aplicar el modelo biológico y el modelo lingüístico porque su escena está en la naturaleza, es bella, y su lengua es muy lógica y falta la emoción y entonces más masculina. Cuando se describe Luscinda se pueden aplicar los modelos lingüístico y cultural. El lector sabe mucha de la información sobre Luscinda de un hombre: Cardenio. Él cuenta todo de la historia entre ellos. También ella está afectada por la cultura de portarse en una manera particular según las expectativas de la sociedad patriarcal. Para Dorotea, ella es una figura más desarrollada lingüísticamente y culturalmente. Ella está descubierta en las montañas, vestida en la ropa del hombres. Es una figura más complicada porque Cervantes da a la audiencia más información de su desarrollado mental que otros personajes, como Marcela. Desde el silencio de Olalla y Dulcinea, al discurso incompreso de Marcela, y desde la debilidad de Luscinda, al conocimiento y la consciencia

de Dorotea, Cervantes ofrece un microcosmo del mundo en su espectro de mujeres que demuestra una complejidad que no puede ser reducida a una versión de una mujer unidimensional. Entonces aunque Cervantes no va directamente en contra las convenciones patriarcales, su texto critica las tradiciones que no aceptar que las mujeres tener una voz ni ideas; a la vez, Cervantes todavía ha interiorizado esas tradiciones de la sociedad sexista que están reflejadas implícitamente en su texto.

Dulcinea es la primera mujer que está introducida al fin del Capítulo I; es una mujer muy ordinaria a quien don Quijote la asigna más gloria para aparecer más importante que es en realidad. Originalmente, su nombre es Aldonza Lorenzo, pero eso no es adecuado en la mente de él: "...y buscándole nombre que no desdijese mucho del suyo, y que tirase y se encaminase al de princesa y gran señora, vino a llamarla Dulcinea del Toboso; nombre, a su parecer, músico y peregrino, y significativo, como todos los demás que a él y a sus cosas había puesto" (Cervantes 26). La descripción del narrador implica el pensamiento que don Quijote sigue para llegar a su elección sin el consentimiento de ella para él llamar a ella como su mujer. Es completamente en la mente de don Quijote, como describe Mario J. Valdés en su artículo: "Dulcinea es para don Quijote una imagen venerada..." (37). La trata como un objeto de su afección en vez de un sujeto con agencia. Cuando el narrador explica la relación antes del presente de la narrativa, dice, "...de quien él un tiempo anduvo enamorado, aunque, según se entiende, ella jamás lo supo ni se dio cata dello" (Cervantes 26). Don Quijote proyecta sus emociones que se siente sobre ella sin una palabra ni opiniones de ella misma. El narrador describe que él ha tenido afecciones a ella pero nunca son mutual. Valdés continúa argumentar que "Tengamos en cuenta que en el caso de Dulcinea, los libros de caballería no han sido más que la fuente inicial de la razón de ser de

Dulcinea” (37-38). A causa que es conveniente para él, don Quijote usa a ella como la próxima etapa para lograr su meta del estatus de caballero. Cervantes refleja el tratamiento común de las mujeres en su época. Ellas no tiene una voz de consentimiento y les tratan como objetos. No hay un dialogo entre ellos como figuras con estatus igual. Otro momento donde Dulcinea es el sujeto de conversación es en el Capítulo IV cuando don Quijote trata convencer a los mercaderes de la hermosura de ella: “Todo el mundo se tenga, si todo el mundo no confiesa que no hay en el mundo todo doncella más hermosa que la Emperatriz de la Mancha, la sin para Dulcinea del Toboso”; un mercader responde con, “...nosotros no conocemos quién sea esa buena señora que decís; mostradnosla, que si ella fuere de tanta hermosura como significáis, de buena gana y sin apremio alguno confesaremos la verdad que por parte vuestra nos es pedida” (Cervantes 42). Ellos quieren un retrato para verificar su belleza. En esta escena, su apariencia importa más que nada. Solamente se usa la palabra de “hermosa” para describir a cualquiera cosa sobre ella. Los mercaderes no quieren saber sobre su inteligencia ni sus emociones ni nada. Todos, incluyendo don Quijote, la reducen a una imagen de dos dimensiones en vez de una persona completa y desarrollada. Cervantes está en contra de gente subdesarrollada, la cual está sugerida por su personaje de don Quijote: él no tiene una vida equilibrada porque vive completamente en sus libros pero no tiene ninguna idea del mundo real. El autor demuestra cómo la manera en que pensar don Quijote es negativa porque las ideas son anticuadas y de tradiciones caballerosas que son muy sexistas y no dan agencia a la mujer.

En Capítulo XXV, Sancho Panza se da cuenta de que Dulcinea del Toboso es la misma mujer que Aldonza Lorenzo, y la imagen de ella cambia. Sancho confirma que conoce a ella:



Bien la conozco...y sé decir que tira tan bien una barra como el más forzado zagal de todo el pueblo. ¡Vive el Dador que es moza de chapa, hecha y derecha y de pollo pecho, y que puede sacar la barba del lodo, a cualquier caballero andante, o por andar, que la tuviere por señora! ¡Oh hideputa, qué rejo que tiene y qué voz! Sé decir que se puso un día encima del campanario del aldea a llamar unos zagales suyos que andaban en un barbecho de su padre, y aunque estaban de allí más de media legua, así la oyeron como si estuvieran al pie de la torre. Y lo mejor que tiene es que no es nada melindrosa, porque tiene mucho de cortesana: con todos se burla y de todo hace mueca y donaire. (193-194)

Sancho describe más que su hermosura en la cita; ella es fuerte, independiente, e igual a los mozos quienes trabajan para su padre. Todos pueden oír a ella y no es invisible entre ellos. Entonces ella puede sostener su posición entre los hombres y Sancho continua decir que cualquiera persona diría que don Quijote ha hecho una buena elección (194). Pero Sancho reconoce que hay más que su físico, y rompe la tradición superficial de ver a las mujeres como objetos de belleza. Habla de sus habilidades de charlar y representa a ella como lista e inteligente con un buen humor. El hecho que Sancho es el hombre que da una imagen más realista demuestra que parte de su propuesta es de contrastar la perspectiva fantástica de don Quijote. Así que no sólo recibe el lector otra perspectiva sino la perspectiva de Sancho sirve para abrir la vista de las mujeres para todos. Pero Dulcinea todavía no tiene su propia voz. Su historia es desde otro hombre, aunque es un hombre con una perspectiva más completa. Por lo tanto, se puede aplicar la teoría de Showalter a Dulcinea porque ella está representada por la voz de un hombre; además, toda la otra gente son hombres: su padre y los trabajadores que trabajan para su padre. Entonces

toda la influencia es de hombres; su humor sigue lo de ellos, y por extensión, su lenguaje lo imita de los hombres. Aun más, aunque don Quijote se refiere a ella por toda la trama, toma veinticuatro capítulos para reconocer su identidad real. A pesar de esto, Sancho y don Quijote continúan a referir a Dulcinea como “Dulcinea” en vez de su nombre real, Aldonza; es casi como no respetan a ella como una mujer real y necesitan esa imagen creada para que ella tenga un rol en sus vidas. Así que, ignoran su trasfondo después de un poquito momento de reconocimiento.

Como Dulcinea, Olalla es otra figura muy subdesarrollada que demuestra las ideas tradicionales sobre las mujeres. Tiene un papel muy reducido en el texto y está representada como un objeto de una canción que escribe el tío de un cabrero, Antonio, sobre ella. Es para expresar su angustia que ella nunca le ha amado. Como Dulcinea es el objeto de amor para don Quijote, Olalla es el objeto de amor para Antonio. Desde el principio, Antonio proyecta sus propias emociones sobre ella: “Yo sé, Olalla, que me adoras, / puesto que no me lo has dicho / ni aún con los ojos siquiera, / mudas lenguas de amoríos” (81). Ella nunca ha expresado amor hacia él pero Antonio crea signos que le cuenta a él que sí, está enamorada con él. Claramente no hay consentimiento porque dice “puesto que no me lo has dicho”. Además, su canción simplifica las emociones de ella, que si ella no lo ama, “...me has dado indicio / que tienes de bronce el alma / y el pecho de risco” (81). Culpa a ella para el sufrimiento de él y dice que si no revuelva sus emociones de amor que no puede sentir emociones porque está hecho de “risco” y “bronce”. Entonces manipula la simpatía en el favor de él como si él fuera el víctima. Como la descripción de Dulcinea que se enfocan don Quijote y las mercaderes, se enfoca en el amor que siente Antonio y la apariencia de Olalla: “No cuento las alabanzas / que de tu belleza he dicho; / que, aunque verdaderas hacen / ser yo de algunas malquisto” (82). Aún más, dice que la apariencia de

Olalla es falsa porque lleva “cabellos postizos” y “dijes” (82). Representa a ella como caprichosa, egoísta, de mentiras, y sin emociones; no es una buena representación de una mujer sola. Entonces la canción es mala de dos maneras: de un lado, la canción implica que ella no es nada sin la adoración de él; falta su independencia. Al otro lado, todo que ella hace es malo—sus esfuerzos de hacerse a si misma atractiva por maneras falsas y ostentosas, las emociones malas que sufren Antonio, sus emociones frías de ella misma porque no revuelven el amor, todo. Todo sobre Olalla se reduce a lo físico para Antonio. Entonces los escritores feministas dirían que según la ginocrítica del modelo biológico, la canción sigue la manera tradicional de representar el cuerpo de la mujer porque enfoca en su belleza y las calidades de hermosura que ella cumple. Literalmente la figura de Olalla depende en un hombre para ser una figura en el cuento; sin las emociones, ideas, y la canción en total de Antonio, no existe. Sobre la ginocrítica del modelo lingüístico, Antonio menciona que su tío escribe la canción quien es un clérigo. Así que Cervantes critica la manera en cual las mujeres están representadas en la escritura tradicional y masculina.

Hasta este punto de la trama, la mujer la más interesante es Marcela porque no hay una línea clara de si es una figura progresiva o no. En el artículo de Fernando Gómez Redondo, dice que “Una de las primeras exigencias de estas propuestas es la desaparición de los arquetipos tradicionalmente asignados a la mujer: la subjetividad, el acercamiento a la naturaleza, la compasión o la ternura...” (409). La figura de Marcela desafía estos arquetipos en algunas maneras pero concuerda en otras. Diferente de Dulcinea y Olalla, Marcela tiene una voz.

Aparece para defenderla contra las acusaciones: “No vengo, ¡oh Ambrosio! a ninguna cosa de las que has dicho...sino a volver por mí misma y a dar a entender cuan fuera de razón van todos

aquellos que de sus penas y de la muerte de Grisóstomo me culpa” (Cervantes 101).

Inmediatamente Marcela tiene una presencia fuerte que faltan Dulcinea y Olalla. También hay lógica en su argumento:

si como el cielo me hizo hermosa me hiciera fea, ¿fuera justo que me quejara de vosotros porque me amábades? ¿Cuanto más que habéis de considerar que yo no escogí la hermosura que tengo, que tal cual es, el cielo me la dio de gracia, sin yo pedilla ni escogella. (102)

Ella dice que es la víctima de palabras y chismes falsas porque no es su culpa que es hermosa. Llama los campesinos en sus estándares dobles y la hipocresía que observa. Cuestiona los pensamientos tradicionales y en su habilidad de defender y actuar, va en contra del estereotipo que la mujer es subjetiva. En relación con la ginocrítica del modelo lingüístico, su lenguaje sigue la tradición masculina porque es muy razonable sin emoción. Se porta sin casi ningún remordimientos: “Y si los deseos se sustentan con esperanzas, no habiendo yo dado alguna a Grisóstomo ni a otro alguno, en fin, de ninguno dellos, bien se puede decir que antes le mató su porfía que mi crueldad” (102). No se siente culpable para la muerte de Grisóstomo y demuestra su solidez en sus acciones. Además, después de su defensa, “sin querer oír respuesta alguna, volvió las espaldas y se entró por lo más cerrado de un monte” (103). Su declaración resuelta es más fuerte con su acción de no tener ninguna duda, casi como la declaración omnipotente de un hombre. Entonces ella todavía está afectada por el mundo masculino que está revelada en su lenguaje. Sobre la ginocrítica del modelo biológico, discute su hermosura en su defensa; por todo su parte del texto, se la describen como la más belleza en el mundo. Ella es una figura inaccesible a la gente normal. Entonces, parece que Cervantes todavía imita las tradiciones de

una mujer tradicional para demostrar cómo las tradiciones patriarcales dañan a las mujeres también.

A pesar de tener una voz poderosa, parece que Cervantes emula las tradiciones todavía: ella vive en la naturaleza, la cual es un “arquetipo” que los escritores feministas tratan de romper. Un detalle interesante que hace a Marcela una figura aún más inefectiva es el epitafio que dice, “Y ace aquí de un amador / el mísero cuerpo helado / que fue pastor de ganado / perdido por desamor. / Murió a manos del rigor / de una esquiva hermosa ingrata, / con quien su imperio dilata / la tiranía de amor” (104). La defensa de Marcela no importa nada cuando está comparada a las palabras escritas; las segundas son para siempre. Marcela—su figura físicamente y sus palabras—desaparece después su defensa oral, y no aparece otra vez. Entonces en una manera, Cervantes ha creado una figura feminista pero en otras, conforma a los estereotipos de la sociedad patriarcal. Pero aunque crea una figura mezclada de la tradicional y la moderna, él todavía critica las acciones de la aldea. Ellos parecen que no oyen a la defensa y la anotación lo demuestra y es lo único registro que permanece en la historia.

Como lo que pasa con Marcela y su lenguaje, Luscinda es otro ejemplo de una mujer que ha dejado los efectos de un patriarcado afectar a ella demasiado en términos de su comportamiento porque no hace nada en contra las fuerzas que tratan de controlarla. Al conocer a Luscinda, es introducida por Cardenio, lo cual es importante notar porque es un hombre. En el Capítulo XXIV, se introduce a Cardenio quien introduce a Luscinda. Su descripción de ella es, “Tal es la hermosura de Luscinda, doncella tan noble y tan rica como yo, pero de más ventura, y de menos firmeza de la que a mis honrados pensamientos se debía. A esta Luscinda amé, quise y adoré desde mis tiernos y primeros años, y ella me quiso a mí con aquella sencillez y buen ánimo

que su poca edad permitía” (179). Inmediatamente, la impresión del lector está bajo de la influencia de él porque como Olalla y Dulcinea, Luscinda tampoco habla para si misma. El modelo de ginocrítica es de lo lingüístico. La representación es idealizada, que él sugiere cuando usa palabras como “amé”, “quise” y “adoré” porque no hay ninguna imperfección desde la perspectiva de Cardenio. No es una imagen completa porque falta todo a menos que su físico, como Olalla, Marcela, y Dulcinea (las segundas hasta un punto cuando Marcela habla por si misma y Sancho responde por sus otros atributos). También describe a ella como una “doncella”, lo cual implica su impotencia y implica que necesita la presencia de un hombre. De hecho, la imagen de Luscinda como una mujer perfecta daña a ella porque anima a don Fernando a perseguirla. Cardenio describe que don Fernando empieza ver a Luscinda para si mismo en la misma manera: “Bien es verdad que quiero confesar ahora que, puesto que yo veía con cuán justas causas don Fernando a Luscinda alababa, me pesaba de oír aquellas alabanzas de su boca, y comencé a temer y a recelarme dél, porque no se pasaba momento donde no quisiese que trataremos de Luscinda, y él movía la plática...” (182). Don Fernando se enamora de una *imagen* de Luscinda, no con ella misma, porque ella nunca tiene la oportunidad de hablar; su apariencia que es solamente lo que habla Cardenio domina a don Fernando (182). Entonces, ella pertenece un objeto para don Fernando y Cardenio. El lector solamente recibe la vista varón de Cardenio y nunca expresa si misma. Cervantes parece criticar la manera en cual Cardenio trata a Luscinda por demostrar la consecuencia negativa en la vida de ella y en la vida de él: eventualmente, él se va porque ella necesita quedarse con don Fernando a causa de exponer a ella a don Fernando con la imagen ideal. Entonces ambos sufren y nadie obtiene lo que quiere, Luscinda peor a las manos de don Fernando.

Cuando continua la historia de ellos sin don Quijote, Cardenio explica más sus problemas con don Fernando y Luscinda a causa de las expectativas de los viejos. Cardenio dice,

Aquella noche hablé con Luscinda, y le dije lo que con don Fernando quedaba concertado, y que tuviese firme esperanza de que tendrían efeto nuestros buenos y justos deseos, ella me dijo, tan segura como yo de la traición de don Fernando, que procurase volver presto, porque creía que no tardaría más la conclusión de nuestras voluntades que tardase mi padre hablar al suyo. (212)

Esta cita no sólo demuestra la ingenuidad de Cardenio y Luscinda, sino es un buen ejemplo donde se puede aplicar la ginocrítica del modelo cultural. El poder de los padres importa más que nada y Luscinda es a la merced de la tradición de seguir los hombres, y en esto caso, su padre y don Fernando. Ella no puede decidir su destino porque las tradiciones y el patriarcado controlan la manera en cual piensa. Para Luscinda, ni siquiera se le ocurre que puede escoger porque ha interiorizado esas maneras de funcionar para toda su vida. No hay otra fuerza que convence a ella de manera diferente. Valora la palabra del hombre sobre ella de la mujer, entonces no intenta hacer en contra. Cuando escribe a Cardenio para informa a él su destino deja a Dios a interrumpa: “¡A Dios plega que ésta llegue a vuestras manos antes que la mía se vea en condición de juntarse con la de quien tan mal sabe guardar la fe que promete” (213). Ella no tiene la iniciativa de cambiar su vida sino deja a otros controlarla, aún a una fuerza indeterminada. A causa de ser tan fuertes las tradiciones, su solución es suicidio: ““No te turbes, amigo, sino procura hallarte presente a este sacrificio, el cual si no pudiere ser estorbado de mis razones, una daga llevo escondida que podrá estorbar más determinadas fuerzas, dando fina mi vida y principio a que conozcas la voluntad que te he tenido y tengo”” (214). Cardenio cita a

Luscinda que parece dar su perspectiva, pero todo de su lenguaje se centra en él y lo mucho que lo ama. Ella todavía no es una mujer independiente. Aun cuando es determinada de cometer el suicidio, no lo cumple (215). No hay una explicación de su respuesta porque la narración de Cardenio continua con su angustia y su dolor que él se siente. Entonces se puede asumir que ella está debajo de la influencia de la cultura y no puede va en contra de su obligación a don Fernando y a su padre. O con optimismo, ella no lo cumple el suicidio porque no tiene muchas opciones, y es la única elección que tiene para sobrevivir. Pero el juicio de Cardenio es poco claro por sus sentimientos heridos y su dolor. Así que ella está representada como la traidora sin su lado de los eventos aunque es la culpa de él que ella está en la situación que sufre.

Para mucha de su parte de la primer parte de *Don Quijote*, Luscinda está representada por otros, pero en el Capítulo XXXVI, finalmente Luscinda habla. Cuando todos llegan a la venta, “Mas quien primero rompió el silencio fue Luscinda, hablando a don Fernando desta manera” (299). Ella transforma de un objeto en un sujeto con sus propias palabras. Pide a don Fernando: “Dejadme, señor don Fernando, por lo que debéis a ser quien sois, ya que por otro respeto no lo hagáis...” (299). Antes de esta escena, ella ha seguido a todas las expectativas que son impuestos en ella pero ahora reclama si misma de don Fernando. Ella quiere aclarar sus intenciones y su amor por Cardenio: “Quizá con mi muerte quedará satisfecho de la fe que le mantuve, hasta el último trance de la vida” (299). Cervantes da a ella más fuerza que en las escenas anteriores. En este momento, su lenguaje no parece de los hombres sino de si misma porque no tiene nada de perder a este momento de enfrentar Cardenio. También su lenguaje tiene mucha emoción que tradicionalmente no aparece en el lenguaje masculino. Pero su independencia no dura. Cuando no puede inclinarse en don Fernando, cambia su lealtad a otro



hombre: “Con el desmayo que Luscinda había tenido, así como la dejó don Fernando iba a caer en el suelo. Mas hallándose Cardenio allí junto, que a pospuesto todo temor y aventurando a todo riesgo, acudió a sostener a Luscinda, y cogiéndola entre sus brazos...” (301). Entonces ella puede elegir finalmente pero no puede alejarse del sistema patriarcal. Su inclinación es de va de un hombre a otro inmediatamente. Ella aun admite su sumisión a él después de caerse en los hombros de Cardenio: “Vos, sí, señor mío, sois el verdadero dueño desta vuestra captiva, aunque más lo impida la contraria suerte, y aunque más amenazas le hagan a esta vida que en la vuestra se sustenta” (301). Ella se describe a si misma como una “captiva” que sugiere que su independencia termina. Ella mantiene el dinámico entre los hombres y las mujeres por apoyar esa dicotomía. Entonces esa escena es otro ejemplo de donde hoy se puede aplicar la ginocrítica del modelo cultural porque Luscinda sigue mentalmente los valores de la sociedad patriarcal. En su artículo, Laura Gorfkle dice, “[Cervantes] does not permit his female [figures] to ever fully transcend the conventions that reduce them to images, the values of which have been determined by and for them. Yet he succeeds in calling attention to the violence literary representations perpetrate against women...” (291). Luscinda prueba los límites de su voz pero se retracta lo antes posible a lo que considera cómodo, lo cual es su dependencia en un hombre para cuidársela. Gorfkle también apoya el punto que la sociedad ha configurado la mentalidad de Luscinda (y otras mujeres de este texto) porque sugiere que la sociedad impone todo en ellas, y no tienen la voluntad. Aun al fin, necesitan la permisión de don Fernando—una persona con un título—para casarse: “...y luego Cardenio y Luscinda se fueron a poner de rodillas ante don Fernando, dándole gracias de la merced que les había hecho con tan corteses razones, que don Fernando no sabía qué responderles, y así, los levantó y abrió con muestras de mucho amor y de

mucha cortesía” (Cervantes 303). Ellos todavía necesitan el perdón de don Fernando. No son tan libres que parecen. Entonces Cervantes reconoce la dificultad de la situación de Luscinda (y Cardenio) pero al fin, no ha cambiado nada a menos que escoger el menor de dos males.

Dorotea es introducida más tarde en el texto que los otros personajes femeninos y, discutible, es la más interesante del texto porque ella comparte sus pensamientos libremente que no hace las otras, aun Marcela. Dorotea es lo único ejemplo de todos que se mencionan que se puede analizar psicológicamente desde la perspectiva de las ideas modernas de Showalter. En su artículo “Dorotea’s Revenge: Sex and Speech Acts in *Don Quijote*, Part 1” Anne J. Cruz dice, “[Dorotea’s] episode offers insightful and often surprisingly modern views into the female psyche” (619). Inicialmente, Cardenio introduce la historia de ella y don Fernando pero no menciona por nombre (Cervantes 181), pero cuando Cervantes introduce Dorotea si misma, ella toma control de su historia. Inmediatamente, ella demuestra una consciencia de si misma cuando explica su posición social: “[Sus padres] en fin , son labradores, gente llana...pero tan ricos, que su riqueza y magnífico trato les va poco a poco adquiriendo sobre de hidalgos, y aun de caballeros...” (222). Ella parece muy astuta y lista de cómo funciona el mundo que vive. Sabe que aunque tiene dinero, no tiene tanto poder que la gente que tiene títulos también, lo cual es simplemente un derecho de nacimiento. Su percepción es una ventaja para ella porque sabe sus opciones en el mundo dominado por los hombres, lo cual faltan Dulcinea, Olalla, y Luscinda. Pero ella no es perfecta. Admita algunas indulgencias cuando habla sobre su felicidad de ser el foco de don Fernando: “...no porque a mí me pareciese mal la gentileza de don Fernando, ni que tuviese a demasía sus solicitudes, porque me daba un no sé qué de contento verme tan querida y estimada de un tan principal caballero” (223). Ella discute que se siente orgullosa de ser el objeto

de la afección de él—una emoción que es muy relatable. Y expresa sus emociones más que otras mujeres del texto. Entonces ella permite al lector ver su proceso de pensar, lo cual es interesante en particular cuando analiza sus elecciones después de ser violada por don Fernando. Dice:

Yo a esta sazón, hice un breve discurso conmigo, y me dije a mi mesma: ‘Sí, que no seré yo la primera que por vía de matrimonio haya subido de humilde a grande estado, ni será don Fernando el primero a quien hermosura o ciega afición, que es lo más cierto, haya hecho tomar compañía desigual a su grandeza. Pues si no hago ni mundo ni uso nuevo, bien es acudir a esta honra que la suerte me ofrece, puesto que en éste no dure más la voluntad que me muestra de cuanto dure el cumplimiento de su deseo, que, en fin, para con Dios seré su esposa. Y si quiero con desdenes despedille, en término le veo que no usando el que debe, usará el de la fuerza, y vendré a quedar deshonorada y sin disculpa de la culpa que me podía dar el que no supiere cuán sin ella he venido a este punto. Porque, ¿qué razones serán bastantes para persuadir a mis padres y a otros que este caballero entró en mi aposento sin consentimiento mío? (226)

Entonces la consciencia que muestra más temprano en el texto está desarrollada acá en su evaluación de la situación desafortunada que no quiere. Dorotea es una víctima de un mundo donde la palabra de una mujer no importa, y también es la culpa de su criada y don Fernando. Algunos críticos “expect [Dorotea] to behave...anachronistically, as if she were a modern, liberated woman unafraid to deal assertively with an importunate suitor. These critics might consider that, even now, the majority of women live under oppressive legal systems that privilege men: and that even now, women are hesitant to denounce sexual harassment since most

must still go through a biased judicial system” (Cruz 623). Ellos no aprecian el privilegio de tener una sociedad que oye a él inherentemente sin preguntas. Dorotea no tiene eso, especialmente en el siglo dieciséis. Entonces ella necesita calcular los resultados de sus próximas elecciones y trata encontrar la opción lo más beneficiosa que puede obtener. Para ella, todo es para sobrevivir. Cruz llama la atención a esta idea: “If clandestine marriage serves Fernando’s purpose in seducing Dorotea, it also provides her the possibility of moving into a higher social class” (621). Así que aun cuando Dorotea admita que si don Fernando se casa con ella, puede subir de su clase social a una clase más alta, es otra esfuerza de mejorarse su situación y no necesariamente para la felicidad. Entonces ella puede elegir tener el sexo con don Fernando o él va a violarla de todos modos. De cualquier manera, su honor, según los valores de España, es arruinado. Entonces hoy se puede aplicar el modelo psicológico de la ginocrítica a ella porque el lector se puede ver todo de su proceso de analizar sus situaciones. Ella es realista y sabe que no tiene ninguna opción que funciona completamente para ella. Ella es muy razonable pero su lenguaje no falta las emociones como con Marcela. El proceso de llegar a sus decisiones viene de la tradición de los hombres pero el acto de confesar cada pensamiento que ocurre a ella diferenciarla de los demás.

Al opuesto del cambio en Luscinda, en el Capítulo XXXVI, Dorotea transforma en una figura sumisa. Alguna gente diría que ella manipula la situación y las emociones de don Fernando en su favor pero hay detalles sutiles que insinúan que el poder entre él y ella es desigual. Al reconocer que don Fernando llega a la venta, “se dejó caer de espaldas, desmayada, y a no hallarse allí junto el barbero, que la recogió en los brazos, ella diera consigo en el suelo” (Cervantes 299). La descripción representa a ella como una mujer que no puede funcionar

enfrente de don Fernando, lo cual conforma al estereotipo que las mujeres no pueden existir independiente de los hombres. Después de su monólogo de convencer a don Fernando que ella y él necesitan ser maridos, el narrador dice: “Estas y otras razones dijo la lastimada Dorotea con tanto sentimiento y lágrimas, que los mismos que acompañaban a don Fernando, y cuantos presentes estaban la acompañaron en ellas” (301). Algunos dirían que ella manipula las emociones de todo el mundo en esa situación, pero también se puede argumentar que ella está representada como excesivamente emocional que también está de acuerdo con los estereotipos de mujeres. Físicamente, ella baja sí misma para controlarlo: “Pareció a Dorotea que don Fernando había perdido la color del rostro y que haces además de querer vengarse de Cardenio...y así como lo pensó, con no vista presteza se abrazó con él por las rodillas, besándoselas y teniéndole apretado, que lo le dejaba mover...” (301). Dorotea necesita tomar control sobre don Fernando para mantener la paz, pero lo hace a través de una paradoja: para mantener su poder en esa escena, desvaloriza sí misma y su poder, lo cual está representada por sus acciones. Sacrifica su mérito para él, es la única manera de calmar a don Fernando, y lo niega su control si es completamente para que él mantenga su ilusión que tiene el control. A la misma vez, otro argumento es que él mantiene el control porque es necesario que él perdone todo para restaurar la armonía. Así que tiene el control si ella es una manipuladora o no. Entonces el control que es obvio al lector es de don Fernando; el poder de Dorotea es más sutil, si existe en absoluto. Ella debe conformar a los estereotipos en esta escena o no tiene poder, y hay una cuestión de si tiene poder en este diálogo. Entonces Cervantes reconoce que no hay posiciones de poder iguales para las mujeres y los hombres en el siglo dieciséis, pero como antes, no es claro si esa elección es un resultado del patriarcado o una elección que escoge. Esa escena perpetua la sociedad masculina

de todos modos por la presencia fuerte de don Fernando y la sumisión de las mujeres a los hombres. La independencia de Dorotea desaparece en esos momentos y solo quiere estar con don Fernando, una meta tradicional y que apoya el poder de los hombres. Las palabras de Gorfkle se aplican a Dorotea—que ella no puede trascender los límites de la sociedad opresiva. Al fin, Dorotea tiene el mismo destino que las otras mujeres.

Entonces Cervantes tiene un alcance de personajes que son muy complicados porque tiene un entendimiento del mundo más completo que falta mucha gente de su época. No siguen la tradición de dejar a las mujeres al margen sino las incorpora para desarrollar el texto. Pero al incluir las mujeres en *Don Quijote*, eso no iguala que son repeticiones de la misma mujer de nuevo; todas son diferentes—vienen de diferentes historias, diferentes clases, y diferentes problemas. Entonces Cervantes tiene éxito de demostrar que hay bastantes problemas que enfrentan las mujeres en este mundo y no se pueden ser reducidas. Con Dulcinea que es un producto de la imaginación de don Quijote, y está rodeada por hombres en su vida real como Aldonza Lorenzo; o Olalla que existe simplemente como un fantasía de Antonio y su tío. Marcela es más complicada porque todavía es ambiguo si tiene poder e independencia en realidad, como El Saffar argumenta o no: Marcela está “In the woods and mountains [where] she makes her home [and] she rules over the men who desire her” (El Saffar 217). Entonces ella tiene algo de poder mientras implícitamente todavía está asociada con una imagen típicamente femenina. Luscinda es la mujer con poca voluntad y es más unidimensional. Aunque ella habla para un momento al fin, se cae inmediatamente debajo la influencia de otro hombre y sigue a perpetuar el poder dominante. Se puede argumentar que ella es una representación de una mujer típica y añade a la variedad de mujeres que Cervantes ofrece; existe mujeres como ella, pero no

es claro si esta elección es a propósito o no por el autor. Y finalmente, Dorotea presenta maneras de pensar muy sofisticadas, y muestra su independencia en cada situación hasta al fin cuando se encuentra a don Fernando. Cuando está con él, es cuestionable si es tan independiente o no porque don Fernando tiene todo del control y él necesita perdonar todo. Aunque son tan diferentes, lo que tienen en común es la fuerza del patriarcado. Todas sufren a las manos de los hombres aunque el sufrimiento es a diferentes grados. Así que el texto tiene éxito de crear un mundo que refleja la complejidad del mundo pero el autor todavía no puede escaparse la influencia de un mundo dominante por hombres completamente. Los hombres todavía tiene una gran influencia en las vidas de las mujeres. Aunque tienen algunos personajes tan poderosos, ellas todavía no tienen vidas iguales a las de los hombres porque están trabajando en contra las injusticias que los hombres nunca han enfrentado.

#### Obras citadas

1. Cervantes, Miguel de. *Don Quijote*. Fourth Centenary ed. Newark, Delaware: European Masterpieces, 2005. Print.
2. Cruz, Anne J. "Dorotea's Revenge: Sex and Speech Acts in *Don Quijote*, Part 1." *Bulletin of Hispanic Studies* 82.5 (2005): 615-32. *ProQuest*. Web. 21 Nov. 2015. <<http://0-search.proquest.com.oasys.lib.oxy.edu/docview/232631150/5854A1E00BC04572PQ/3?accountid=12935#>>.
3. Gorfkle, Laura. "The Seduction(s) of Fiction and the Gendered Reader in/of Don Quijote: Dorotea's Tale." *Revista Canadiense de estudios hispánicos* 17.2. (1993): 281-295. *JSTOR*. Web. 21 Nov. 2015. < [http://0-www.jstor.org.oasys.lib.oxy.edu/stable/27763012?Search=yes&resultItemClick=true&searchText=THE&searchText=seduction\(s\)&searchU](http://0-www.jstor.org.oasys.lib.oxy.edu/stable/27763012?Search=yes&resultItemClick=true&searchText=THE&searchText=seduction(s)&searchU)

[ri=%2Faction%2FdoBasicSearch%3FQuery%3DThe%2Bseduction%2528s%2529%26amp%3Bacc%3Don%26amp%3Bwc%3Don%26amp%3Bfc%3Doff%26amp%3Bgroup%3Dnone>.](#)

4. El Saffar, Ruth. "In Praise of what is Left Unsaid: Thoughts on Women and Lack in *Don Quijote*." *Johns Hopkins University Press* 103, 2. (1988): 205-222. *JSTOR*. Web. <2905339?Search=yes&resultItemClick=true&searchText=In&searchText=praise&searchText=of&searchText=what&searchText=was&searchText=left&searchText=unsaid&searchUri=%2Faction%2FdoBasicSearch%3FQuery%3DIn%2Bpraise%2Bof%2Bwhat%2Bwas%2Bleft%2Bunsaid%26amp%3Bacc%3Don%26amp%3Bw>.
5. Showalter, Elaine. "Toward a Feminist Poetics." *Toward a Feminist Poetics*. N.p., n.d. Web. 22 Nov. 2015. [http://historiacultural.mpbnet.com.br/feminismo/Toward\\_a\\_Feminist\\_Poetics.htm](http://historiacultural.mpbnet.com.br/feminismo/Toward_a_Feminist_Poetics.htm)
6. Valdés, Mario J. "*Don Quijote de la Mancha* y la verdad de Dulcinea del Toboso." *Revista canadiense de estudios hispánicos* 25.1 (2000): 29-42. *JSTOR*. Web. 21 Nov. 2015. <<http://www.jstor.org/stable/27763676>>.